

- Иванова Н. Б. Судьба и роль // Дружба народов. 1988. № 3. С. 244–255.
Иванова Н. Б. Взбаламученное море // Дружба народов. 1994. № 5. С. 180–187.
История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы: Сб. ст. СПб., 2000.
Климова М. Парижские встречи. СПб., 2004.
Компаньон А. Демон теории. М., 2001.
Роднянская И. Б. Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий // Новый мир. 1994. № 8. С. 222–232.
Савицкий С. Андеграунд: история и мифы ленинградской неофициальной литературы. М., 2002.
Трифонов Ю. В. Выбирать, решаться, жертвовать // Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 526–530.
Чансес Э. Андрей Битов: Экология вдохновения / Пер. с англ. И. Ларионова. СПб., 2006.
Черняк М. А. Современная русская литература: Учеб. пособие. СПб.; М., 2004.

Статья поступила в редакцию 23.05.07.

О. Ю. Олышванг

ДИНАМИКА ПРИТЧЕВОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. БАХА

Рассматриваются проблемы динамики притчевого повествования. В качестве материала для исследования выбраны ключевые тексты Р. Баха, принадлежащие к разным периодам творчества писателя. Статья основывается на работах С. Аверинцева, Е. Левиной, С. Мельниковой и др., посвященных исследованию жанра притчи.

В современном литературоведении имя американского писателя Ричарда Баха встречается нечасто, хотя после публикации в 1970 г. его первой повести-притчи «Чайка Джонатан Ливингстон» этому автору прочили блестящее литературное будущее. Возможно, это объясняется тем, что все последующие произведения писателя в какой-то мере лишь повторяли, уточняли, детализировали основные мотивы «Чайки». Данный факт можно интерпретировать двояко: и как нехватку литературного таланта писателя, и как его верность самому себе, специфическую черту художественного мировидения автора, не желающего выходить за рамки интересующих его тем, сюжетов и образов, но продолжающего творческий эксперимент с ними.

При этом Р. Бах дублирует не только темы и героев своих произведений. Определенное постоянство отмечается и в его жанровых пристрастиях.

На наш взгляд, точнее всего было бы определить баховские тексты как притчи. Именно этот жанр становится наиболее адекватным для выражения авторских идей. Однако в литературоведческих и культурологических исследованиях вопрос о текстовом статусе притчи и ее особенностях является дискуссионным, поэтому сначала определимся с тем, что мы будем понимать под данной жанровой дефиницией применительно к исследованию произведений американского писателя.

В литературоведении принято противопоставлять притчу «классическую» и «современную» (написанную в XX в.). Исследователи отмечают, что для ортодоксальной притчи (С. Н. Бройтман соотносит ее бытование с эпохой эйдетической — традиционалистской — поэтики [см.: Бройтман, 2001, 168]) характерен «иносказательный поучительный смысл религиозно-нравственного характера» [Михнюкевич, 1997, 205]. Сопоставляя два типа притч, С. Мельникова приходит к выводу, что для современной притчевой литературы дидактизм и аллегоризм перестали быть основополагающими чертами [см.: Мельникова, 2002, 31–32]. Сложившаяся в древности «морализаторская премудрость назидания» [Тюпа, 1999, 384], свойственная классической притче, в XX в. вытесняется репрезентацией «магистральной философской идеи» [Бочаров, 1977, 68] и последовательным развертыванием какой-либо этической концепции. Таким образом, можно сделать вывод, что достаточно жестко формализованная классическая притча уступила место особому типу художественного философствования, насыщенного этической символикой (в отличие от морально-аллегорического тона классической притчи [см.: Мельникова, 2002, 32]). Кроме того, как подчеркивает П. Толстогузов, смысл современной притчи перестает быть переводом языка реальности на язык мистических значений, он становится философски открытым [см.: Толстогузов, 1987, 234].

Несмотря на существование двух указанных разновидностей притчи, в работах некоторых исследователей встречаются определения, которые содержат универсальные характеристики притчи, свойственные текстам разных эпох. Их можно назвать инвариантными.

С. В. Мельникова считает основой этого жанра «установление связи события или явления с неким универсальным бытийным законом, выявление в этом событии или явлении глубинного экзистенциального смысла» [Мельникова, 2002, 32]. Другую универсальную черту этого жанра определяют как «абстрагирование», которое обусловлено попытками «увидеть во всем временном, тленном, в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, духовного, божественного» [Ромодановская, 1985, 46].

На наш взгляд, самое точное и универсальное определение притчи, которое может быть в полной мере применено к характеристике этого жанра в современной литературе, дала Е. Н. Ковтун. С ее точки зрения, притча, во-первых, рисует «некую гипотетическую, искусственно сконструированную или выдуманную ситуацию, которая не может быть непосредственно соотнесена с реальностью, но лишь истолкована как аллегорическое, символическое или метафорическое переосмысление действительности», а во-вторых, она раскрывает «глубинную философскую проблематику в ситуациях этического выбора» [Ковтун, 1999, 180].

На основании рассмотренных исследовательских мнений сгруппируем актуальные для данного исследования черты притчи: наличие глобальной этико-философской идеи, определяющей развитие сюжета (герои притчи в этом случае выступают как «субъекты этического выбора»); иносказательность; наличие художественных условностей (условность сюжета, персонажей, пространства и времени); символическая многозначность.

Все вышесказанное в полной мере относится к произведениям Р. Баха, чьи идеи, являющиеся прежде всего этико-философскими, презентированными в условной форме, адекватнее всего выражаются именно на языке притчи. Кроме того, определенным стимулом для обращения писателя именно к этому жанру становится такое качество притчевой прозы, как его *к л и ш и р о в а н н о с т ь* («свойство текста быть понятым в качестве

замкнутого в себе готового целого, которое при повторении не имеет глубоких отличий, когда любой элемент текста предсказуем» [Левина, 1996, 14]). Этим свойством притчи, кстати сказать, объясняется и та похожесть произведений Р. Баха друг на друга, о которой мы говорили в начале статьи.

И последнее, на чем хотелось бы остановиться перед непосредственным анализом текстов американского писателя, — это проблема самодостаточности жанра притчи. В современном литературоведении существуют два основных подхода к решению данного вопроса. Согласно первому, разрабатываемому С. Аверинцевым, В. Михнюкевичем и др., притча не способна к обособленному бытованию, возникает в определенном контексте, допускает отсутствие самостоятельного сюжета [см.: Аверинцев, 1971, 20; Михнюкевич, 1997, 205]. Но ряд других исследователей (П. Толстогузов, Е. Ковтун и др.) понимают под притчей самостоятельное произведение и считают, что *п р и т ч а* — это короткий рассказ [см.: Толстогузов, 1987, 232]. Однако О. О. Товстенко, автор диссертации, посвященной жанровому своеобразие современной притчи, считает, что этот жанр прошел «длительный путь превращения из новеллы-вставки библейского типа в самостоятельное произведение» [Товстенко, 1989, 124]. Следствием такого понимания притчи становится выделение новых притчевых модификаций: романа-притчи, повести-притчи, драмы-притчи, мифопритчевой прозы. Итак, будем исходить из того, что притча может рассматриваться и как «микротекст» («текст в тексте»), и как автономный текст («макротекст», который может быть равен даже роману).

Таким образом, в данной статье, говоря о текстах Р. Баха, мы будем подразумевать такое притчевое повествование, которое может быть целым текстом и текстом-вставкой и в котором в иносказательном виде заключена этико-философская концепция. В подобном тексте нет сложных психологических характеров и динамических событий, а сюжет складывается на основе символической образной системы, которая должна быть расшифрована.

Уже самое первое обращение к текстам Баха позволяет выявить следующую закономерность: с точки зрения структуры их можно назвать трехчастными¹. Докажем это на примере трех наиболее значимых, на наш взгляд, произведений, принадлежащих к разным этапам творчества писателя: повести-притчи «Чайка Джонатан Ливингстон» (1970), повести-притчи «Иллюзии» (1976), романа-притчи «Бегство от безопасности» (1995).

Константой этих произведений является форма, воспроизводящая схему «сюжета становления»: ситуация — становление — открытый финал [см., напр.: Бройтман, 2001]. На наш взгляд, она соответствует этапам становления героя, его «пути» к истине. Герой стремится к духовному совершенству (в «Чайке» этому предшествует физическое совершенство) и учится «быть полезным». Он помогает другим осознать свою подлинную сущность. На «пути» к совершенству героя можно выделить следующие этапы.

На первом этапе «пути», который условно назовем *и н т у и т и в н ы м*, герой сталкивается с выбором: жить как все, «плыть по течению» или отказаться от безопасности, самому принимать решения, нести за них ответственность.

¹ Если мы посмотрим на классические притчи XX в. (тексты А. де Сент-Экзюпери, П. Коэльо и др.), мы также можем наблюдать в них наличие трехчастной структуры, где каждая часть соответствует определенному пути героя. Некоторые критики (например, Б. Бен и др.) утверждают, что сюжет «Чайки» Р. Бах заимствовал у А. де Сент-Экзюпери [см. об этом: Вугне, 1972, 59–60].

С самого начала герой ощущает свое отличие от окружающих, чем и объясняется его одиночество. Он ощущает потребность в единомышленниках, в диалоге. У него возникают вопросы, на которые он не может найти ответа: не помогают ни курсы по философии («Бегство»), ни попытки самостоятельно совершенствовать технику полета («Чайка»). Все процессы происходят на интуитивном уровне.

В «Чайке» этому этапу соответствует период стремления героя к физическому совершенству, что влечет за собой изгнание его из «общества». Действие происходит в к в а з и р е а л ь н о м пространстве (т. е. пространстве, приближенном к реальному, построенном по законам физического мира, что придает тексту иллюзию достоверности). Смысл жизни герой видит в постижении тайн полета, следовательно, в первую очередь выбирает совершенствование физического, а не духовного начала в себе. За этим аллегорическим образом стоит образ человеческого поиска практической ориентации в мире (образ гармоничной физической адаптации). В «Иллюзиях» этот период в жизни героя представлен днями до знакомства с книгой Мессии (на этом этапе герой уже встретил того, кто будет его наставником, но не воспринимает его таковым). В «Бегстве» этому этапу соответствуют эпизодические беседы героя с различными наставниками, которые готовили его к встрече с Дикки.

На втором этапе своего «пути», который условно назовем духовным, герой стремится к совершенству духа. Герою в критической ситуации на помощь приходит наставник, который с помощью вопросов, рассуждений помогает ему прийти к правильному решению, но никогда не дает истину в готовом виде. *Я почти уверен, что еще встречу и с Джонатаном Чайкой, и с Дональдом Шимодой, и с Пай, и с Шепардом, хоть я и не догадываюсь, в чем будет заключаться мой следующий — через минуту или через сотню столетий — экзамен, и не собираюсь об этом спрашивать,* — говорит герой «Бегства от безопасности».

Наставниками героя оказываются Чيانг в «Чайке», Дональд Шимода в «Иллюзиях», Шепард и Дикки в «Бегстве». Но если в «Чайке» Чيانг сразу заявлен наставником, то в остальных рассматриваемых произведениях функция «учителей» скрыта и обучение ведется в ненавязчивом диалоге, так что обучаемый не сразу видит в своем собеседнике наставника, а в «Иллюзиях» обучаемый ощущает себя наставником Дикки.

Впоследствии на этом этапе ученик, успешно выдержав этот экзамен, может стать учителем. Именно так происходит с Джонатаном, когда он «перерастает» окружающих его чаек и осознает свою потребность обучать других, быть наставником, его учеником становится Флетчер.

После того как курс обучения пройден, учитель исчезает (Дикки «убежал», Д. Шимода сначала имитирует свою гибель, потом исчезает), давая возможность ученику действовать самому и принимать решения.

Всех героев рассматриваемых произведений на духовном этапе «пути» беспокоят вечные проблемы Добра и Зла, Жизни и Смерти, все они решают схожие вопросы: как преодолеть препятствия пространства и времени (в тексте оригинала это обозначается словом *space-time*) и научиться передвигаться со скоростью мысли (в этом плане не случайно главной деятельностью героев, находящихся в состоянии поиска, является полет: летчики в «Иллюзиях» и «Бегстве», чайка в «Чайке» Джонатана Ливингстона).

Но если в «Чайке» герой приходит к истине, находит ответы на свои вопросы через этап физической тренировки, то в других двух произведениях физическое совершенствование элиминируется, герои сразу вступают в диалог-спор со своим наставником.

На втором этапе «пути» в «Чайке» одним из ключевых является следующий сюжетный

фрагмент. После «смерти» Джонатан попадает в некое и р р е а л ь н о е пространство (т. е. пространство, в котором происходят чудеса, оно подчеркнуто отдалено от реального пространства, в нем действуют законы духа). Там герой встречает чаек, способных перемещаться во времени и пространстве со скоростью мысли. Он обретает своих единомышленников и наставника, постигает любовь, добро и красоту, «возносится» на очередную ступень совершенства, осознает свою «уникальность», избранность. (*Такие птицы, как ты — редчайшее исключение. Большинство из нас продвигается вперед так медленно. Мы переходим из одного мира в другой, почти такой же, и тут же забываем, откуда мы пришли.*) Аллегорический образ «второго этапа» может трактоваться как образ мировоззренческого (во многом абстрактно-философского) «взросления» человека. Можно пронаблюдать, как изменяется тип повествования на первом и втором этапах «пути» героя. Если в первой части доминирует «документализированное» описание полета, тренировок, то во второй части преобладают рассуждения, философские диалоги, которые обуславливают духовный рост героя.

В «Иллюзиях» на этом этапе своего «пути» герой знакомится с книгой Мессии, «Библией для Мастеров», где изложены основные положения, из которых должен исходить каждый Мессия. Герой обсуждает со своим учителем вопросы, которые его волнуют, осознает свою уникальность и способность самому быть учителем. В «Бегстве» этот этап включает эпизоды от первой встречи героя с Дикки до восстановления всех его воспоминаний детства. Анализируя свое прошлое, герой рассуждает с наставником о проблемах, которые его волновали всю жизнь. Воспоминания помогают ему ответить на мучившие его вопросы, обрести единомышленника.

На третьем этапе своего «пути», который условно назовем д у х о в н о - п р а к т и ч е с к и м, герой применяет знания на практике и ощущает потребность передать полученные знания другим.

В «Чайке» Джонатан возвращается на Землю, но уже в новом качестве, в роли «учителя», «Мессии». Герой предлагает своему ученику обучать молодых чаек, помочь им понять свою подлинную сущность. Он говорит о том, что нужно видеть истинно добрую чайку в каждом из учеников, необходимо быть снисходительным к стае, уметь прощать. Аллегорический образ «третьего этапа» может быть дешифрован как образ э т и к о - п с и х о л о г и ч е с к о г о «взросления» человека. Умение быть «полезным», умение адаптировать высокие идеи к условиям конкретного общения означает отказ от идеализации мира, т. е. максимальное приближение к идеалу, понимание того, что «предела нет».

На данном этапе «пути» герой «Иллюзий» сам становится Мессией, пишет книгу о своем друге и наставнике Мессии. В «Бегстве» Ричард продолжает «путь» самостоятельно, сам оказывается «капитаном своего корабля» (сквозная метафора в романе). Герой «Бегства от безопасности» говорит: *Все эти годы мы ждем кого-то, кто нас поймет... кого-то, кто примет нас такими, какие мы есть, кого-то, обладающего волшебной силой превращать камень в солнечный свет, кого-то, кто сможет дать нам счастье, а не упреки, кто сможет сразиться в ночи с нашими драконами, кто сможет превратить нас в того, кем мы хотим быть. Только вчера я понял, что этот чудесный Кто-то — это лицо, которое мы видим в зеркале. Это мы и наши самодельные маски.* Наставники-учителя оказываются разными проявлениями личности самого героя, которые позволяют правильно поступить в критической ситуации. И отнюдь не случайно, что наставники, которых герой встречает впервые, каждый раз кажутся ему знакомыми.

Еще одной константой для всех текстов является следующий специфический при-

знак: моральные выводы не сфокусированы в финале, а рассеяны по всей книге. Это могут быть сентенции, произносимые самими героями в ходе диалога (все 3 текста), или отсылки к другой притче (как в «Иллюзиях», где в финале ряда эпизодов приводятся выдержки из книги Мессии как своеобразный итог, микровывод из сказанного).

Последнее можно рассматривать как вставные микропритчи, «притчи в притче» (в ранних произведениях, например, в «Чайке», они отсутствуют). В «Бегстве» — это воспоминания, рассказы героя о своем прошлом, детстве («о водонапорной башне», «о балке равновесия», «о выборе своей профессии»), которые углубляют основную идею произведения. Финалы этих вставных притч содержат моральные выводы, к которым он приходит в разные периоды жизни. «Иллюзии» открываются вставной притчей о Мессии (в которой, в свою очередь, есть вставная притча о хрустальной реке, что позволяет писателю добиться эффекта двойного кодирования смысла).

Притча о Мессии близка библейской притче: в содержательном (лаконизм, назидательность, в центре — Мессия, речи которого оформлены как притчи); и в формальном (повторяющийся союз *и*, нумерация предложений) планах. Но в то же время в этом тексте есть явные расхождения с библейским началом (место действия — штат Индиана, время действия — современность и т. д.). Текст притчи — это фрагмент из книги Ричарда, который хронологически должен был бы завершать «Иллюзии». Но благодаря тому, что он вынесен в самое начало, вся макропритча (т. е. сам текст произведения) воспринимается читателем через призму микропритчи, макро- и микротекст оказываются зеркальными.

Притча о Мессии из-за своего сходства с библейской притчей выделяется среди остальных микропритч в произведениях Р. Баха (наряду с данным текстом близкими к библейской традиции оказываются микропритчи в «Хрониках хорьков»). Авторами всех вышеуказанных текстов, которые оформлены как отдельные книги, являются сами герои произведений Р. Баха. Кроме того, микропритчи данного типа всегда открывают произведение, очевидна граница между микро- и микротекстом (в то время как остальные микропритчи органично вписаны в ткань основного текста).

Мессия получает знания об этом мире традиционным способом (ходит в школу), он ведет образ жизни обычного человека (работает автомехаником в мастерской), но наряду с этим он наделен и другими знаниями об иных краях², которые он получил в других школах, что делает его мудрым и сильным. Его просят покинуть свою работу и идти своей дорогой. Мессию все время окружает толпа, так как другие видели его могущество и приходили к нему, чтобы он избавил их от бед и бесчисленных болезней.

Очевидны аллюзии на библейские сюжеты, но вместо учеников вокруг него толпа, безликая масса, заинтересованная не столько его учением, верой, сколько чудом, которое он может сотворить (исцеление от болезней, спасение от бед).

Мессия произносит истины и подкрепляет их примерами, вставными притчами (притча о хрустальной реке).

В притче «О хрустальной реке» рассказывается о реке, на дне которой находилась деревня, населенная существами. Основой жизни этих существ было умение цепляться за камни или растения, чтобы их не унесло течением. Такой образ жизни оказался скучным для одного из них, и он отпустил свой камень, что вызвало осуждение окружающих:

² Или мирах (*land*). Этот перевод может быть более точным в данном контексте, поскольку герой совершает путешествия в параллельные миры.

Я такой же Мессия, как и вы. Река с радостью освободит нас и поднимет вверх, если мы только осмелимся отцепиться от камней. Наше истинное предназначение заключается в этом странствии, в этом отважном путешествии. Об этом существе слагали легенды «о Спасителе», называли его Мессией.

С согласия «Беспредельного Абсолюта» и толпы Мессия оставляет эту деятельность и возвращается в свою мастерскую, чтобы «жить как все», идти своим путем, а не жить жизнями других, не учиться за них и быть счастливым. Уходя от толпы, Мессия дает наставления, которые одновременно являются моральным выводом притчи о Мессии: *И Мессия сказал в наступившей тишине: «На пути нашего счастья, да будет так, чтобы нашли мы учение, ради которого выбрали мы именно эту жизнь. Вот что открылось мне сегодня, и решаю я оставить вас, чтобы шли вы своей дорогой, как сами того пожелаете».*

Мессия предлагает окружающим его людям совершить выбор, самим выбрать «путь» к счастью в своей жизни. И сам своим решением словно показывает им пример.

Очевидны параллели между тремя притчами: о Мессии, о хрустальной реке и самим текстом произведения как притчей. В центре всего находится герой, размышляющий о своей жизни, совершающий выбор, отличающийся от окружающих, одинокий. Каждая притча — своего рода призыв к людям, «толпе» (как они обозначены в притче о Мессии) задуматься о смысле жизни, выбрать свой «путь» к счастью.

В «Бегстве от безопасности» микропритчи несколько отличаются от вставных притч в «Иллюзиях». Теперь это притчи-воспоминания.

Для иллюстрации одной из своих идей Ричард рассказывает Дикки свое воспоминание о «стальной балке» в его внутреннем пространстве (своего рода нравственный стержень, ценности его жизни, от которых он не отступал), которая находится в состоянии равновесия, и о ситуации, в которой это равновесие едва не нарушилось: *В моем внутреннем пустом пространстве на серебряном тросе висела длинная массивная стальная балка, сбалансированная в горизонтальном положении.*

Мальчики, оставшись одни дома, решили попробовать пиво, но Ричард не хотел в этом участвовать. В его душе шла борьба: подчиниться старшим мальчикам, сделать то, что хотят другие, или отказаться, поступить так, как он хочет сам. В глубине его сознания произошел «взрыв», он нашел в себе силы сказать «нет»:

— *Я НЕ БУДУ!* — я вскочил на ноги в благородном бешенстве (пусть попробует кто-нибудь остановить меня!) — *И НИКТО!*

Хлопнув дверью, я вылетел на улицу. Сидевший во мне наблюдатель был ошеломлен не меньше, чем двое мальчишек в доме. Кто этот дикарь, проснувшийся во мне? Он не перестарался, не переборщил, — нет, этот парень, которого я никогда не видел, вырвался откуда-то сзади, сгреб и поволок меня, не спрашивая ни моего, ни чьего бы то ни было согласия, это настоящий, высшего класса БУЙНЫЙ!

В этот критический момент к нему на помощь пришла внутренняя сила, «внутренний крутой телохранитель», «множество уровней» его самого, которые проявляются только тогда, когда Ричард теряет равновесие внутри себя, пугается.

Если в «Иллюзиях» есть микропритчи-сны, а также тексты, автором которых является другой человек (например, герой пишет книгу о Мессии), то в «Бегстве» все микропритчи — в о с п о м и н а н и я. Такая динамика оформления микропритч связана с взрослением автора, с возрастными изменениями, с «наращением духа» (в этом плане не случайно выбраны произведения, принадлежащие к разным периодам твор-

чества писателя). Если на ранних этапах автору необходимо придумывать притчи (притчи другого человека), то на зрелом этапе писатель рассказывает о своем накопленном опыте, он — человек, проживший жизнь, подводит своеобразные итоги своего «пути».

Происходит игра на границах прагматики внутреннего (т. е. микропритчи) и внешнего (т. е. макропритчи) текстов, конфликт между двумя текстами за обладание большей подлинностью. Этот конфликт вызван глобальной установкой культуры XX в. на поиски утраченных границ между иллюзией и реальностью (что также является неотъемлемой чертой творчества Р. Баха). Поэтому именно построение «текст в тексте» является столь специфичным для XX в. Говоря об использовании этого приема в литературе, Ю. М. Лотман писал: «Между двумя текстами устанавливается зеркальность, но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением» [Лотман, 1981, 26].

Итак, проанализировав три произведения Р. Баха, написанные в разные периоды, мы приходим к следующим выводам. Все эти произведения имеют трехчастную притчевую структуру повествования, которая напрямую соотносится с эволюцией образа главного героя. Нами выделены три ее этапа. Первый — интуитивный — связан с осознанием героем собственной исключительности, непохожести на окружающих, невозможности найти ответы на мучающие его вопросы, что подталкивает его к поиску. На втором этапе — духовном — герой в диалоге с наставником пытается приблизиться к идеалу, к истине. Третий этап становления героя — духовно-практический — ознаменован применением полученных теоретических знаний на практике, в финале сам герой становится или может стать наставником. В поиске совершенства и истины герой преодолевает препятствия, постигает законы, по которым построен мир.

Для каждого этапа мы выделяем следующие мотивы: на «интуитивном» этапе — мотив человеческого поиска, практической ориентации в мире, на «духовном» — мотив мировоззренческого взросления человека, на «духовно-практическом» — мотив этического-психологического взросления человека.

Во всех произведениях мотив «ученик — учитель» оказывается сюжетообразующим. Не меняется и форма обучения — это диалог или диалог-полемика. Но если в ранних произведениях (например, в «Чайке») это обучение, назидательность очевидны, то в последующих книгах они обозначены не так явно, в системе персонажей наблюдается динамика от открытого дидактизма (учитель → ученик) к диалогу на равных (учитель — ученик), в ходе которого открывается истина.

В то же время в текстах Р. Баха, рассмотренных хронологически, выявляется явная динамика притчевого повествования. На уровне трехчастной структуры постоянной остается только форма, но концепции трех этапов меняются. Герои поздних произведений, в отличие от ранних, минуют «стадию физического совершенствования».

В поздних произведениях появляются вставные микропритчи, между макро- и микротекстами устанавливается зеркальность, благодаря этому достигается двойное кодирование смысла, выход на более тонкий философский уровень. Идеи об ответственности за выбор собственного жизненного «пути», о даре творить чудеса в более поздних текстах уже не подаются в открытой, назидательной форме. Кроме того, благодаря эффекту двойного кодирования эти идеи приобретают более глубокие смыслы, от текста к тексту происходит усиление философского начала.

Интересно, что для концепции «поиска» в притчах Р. Баха становится особенно

важна идея времени, возраста, накопления опыта. Подобную сюжетную динамику в произведениях писателя можно связать с биографическим фактором, в текстах Р. Баха словно отражен его собственный духовный опыт.

- Аверинцев С.* Притча // КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971.
Бочаров А. Свойство, а не жупел // Вопр. лит. 1977. № 5. С. 65–107.
Бройтман С. Историческая поэтика. М., 2001.
Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного. М., 1999.
Левина Е. Притча в искусстве XX века (Музыкальный и драматический театр, литература) // Искусство XX века: В 2 т. Т. 2. Н. Новгород, 1991. С. 23–38.
Лотман Ю. М. Текст в тексте // Учен. зап. Тартус. ун-та. Вып. 567. Тарту, 1981. С. 24–30.
Мельникова С. В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.
Мельникова С. В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова. М., 2002.
Михнюкевич В. А. Притча // Достоевский: эстетика и поэтика: Слов.-справ. Челябинск, 1997.
Ромодановская Е. К. Повесть-притча и ее жанровые особенности // Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX веков. Новосибирск, 1985. С. 38–52.
Товстенко О. О. Идеино-художественные особенности современной притчи (на материале западно-европейской прозы): Дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989.
Товстенко О. О. Специфика притчи как жанра художественного творчества // Вестн. Киев. ун-та. Вып. 23. Киев, 1989. С. 121–124.
Толстогузов П. Притча // Лит. учеба. 1987. №. 4. С. 232–234.
Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 381–387.
Byrne B. Seagullibility and the American ethos. Pilgrimage, 1972. P. 59–60.
Westfahl G. Richard Bach // St. James Guide to fantasy writers / Ed. d. Pringle. N. Y., 1996. P. 31–32.

Статья поступила в редакцию 06.06.07.

Е. С. Пургина

ЭТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Э. М. ФОРСТЕРА В ЕГО РОМАНАХ И ЭССЕ

Рассматриваются этические взгляды известного английского романиста XX в. Э. М. Форстера. Гуманизм писателя был неотъемлемой частью его творчества, определял своеобразие художественного мира его романов и эссе. Исследуются статьи из сборника «Да здравствует демократия», романы «Куда бояться ступить ангелы», «Комната с видом», «Хауэрдз Энд», «Поездка в Индию».

Фигура Эдварда Моргана Форстера (1879–1970) с полным правом может считаться знаковой для всего англоязычного мира и особенно для Великобритании. Это связано как с высокой художественной ценностью его произведений, так и с той системой этических взглядов и убеждений, которые он исповедовал. Форстер воспринимается